

## **Pannes métaphysiques : le roman policier chez Belletto et Jaenada**

**Antoine Dechêne, chercheur B.A.E.F.,**

Ohio State University

États-Unis

**Agnès Dumont**

Haute École de la Province de Liège

Belgique

Cet article cherche à mettre en lumière des exemples de pannes narratives dans le genre du récit policier et plus particulièrement du récit policier dit « métaphysique ». Les caractéristiques de ce type de narrations, dont les mystères demeurent le plus souvent irrésolus et dans lesquelles détectives, victimes et criminels se confondent, offrent, en effet, un terreau fertile à l'éclosion de pannes en tout genre. Celles-ci imprègnent particulièrement l'écriture de deux auteurs français contemporains étrangement laissés de côté par la critique académique : René Belletto et Philippe Jaenada.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur les traits distinctifs du récit policier métaphysique qui s'est développé sous la plume d'écrivains tels qu'Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Jorge Luis Borges, Alain Robbe-Grillet, Umberto Eco ou encore Paul Auster pour ne citer qu'eux<sup>1</sup>. Cette mise en contexte générale nous permettra ensuite d'aborder trois romans de Belletto, la « Trilogie lyonnaise » – qui inclut *Le Revenant* (1981), *Sur la terre comme au ciel* (1982, adapté au cinéma par Michel Deville sous le titre *Péril en la demeure* (1985)) et *L'Enfer* (1986) – ainsi qu'un des premiers succès de Jaenada, *La Grande à bouche molle* (2001). Ces exemples concrets révéleront comment la panne peut

devenir un outil de détournement (propre au sous-genre métaphysique) des codes du roman policier traditionnel de type « whodunit ».

## **Du « whodunit » au récit policier métaphysique**

Le roman à énigme se caractérise par un certain nombre de règles plus ou moins strictes, facilement identifiables par le lecteur :

- a) il y a un crime et il y a un coupable;
- b) un détective est mandaté pour mener l'enquête;
- c) le détective est extérieur au drame;
- d) le détective conduit l'enquête;
- e) le détective reconnaît le coupable et le livre à la justice;
- f) le détective est lui-même innocent. (Dubois 178)

Le roman policier métaphysique, quant à lui, peut être abordé comme un « récit de l'échec » (Dechêne "Roman" 76), un « récit de la panne » en l'occurrence, qui contourne, détourne, subvertit toutes ces règles. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer ces six propositions avec les différentes thématiques synthétisées par les premières théoriciennes du genre, Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney :

- dans le roman policier métaphysique, il n'y a pas forcément de crime ou de coupable
- le détective se retrouve par hasard et malgré lui prisonnier d'une quête sans fin dans une ville labyrinthique
- le détective est personnellement impliqué
- le détective n'a aucun contrôle sur la recherche qu'il tente de mener, il est perdu face à l'ambiguïté ou l'absence de signification des indices matériels, des preuves et des témoignages
- au détective vainqueur correspond un détective vaincu, incapable de restaurer une quelconque morale ou justice, ce qui est symbolisé dans ces romans par l'absence de fin, la circularité narrative et l'effet de boucle
- le détective n'est jamais innocent (Merivale and Sweeney 8)

On constate que le détective ne sort plus nécessairement vainqueur de son enquête, rendant caduc « l'impératif de donner suite et de donner fin » (Dubois 218) au roman policier en se rattachant à des notions de justice ou de morale ou

simplement de catharsis qui n'existent plus dans la branche métaphysique. L'enquêteur a perdu ses « pouvoirs », il est personnellement impliqué dans le drame, les criminels – s'il y en a – ne sont pas inculpés, le héros lui-même n'est pas innocent, l'enquête devient quête devant les nombreuses questions qui, au lieu de se résoudre et de diminuer, augmentent face à l'absence de solutions apportées.

Merivale et Sweeney insistent, dans leur définition, sur les éléments de parodie, sur le travail d'interprétation, sur la métafiction et l'autoréflexivité de ces textes :

Un récit policier métaphysique est un texte qui parodie ou détourne de manière subversive les codes du récit policier traditionnel – tels que la clôture narrative ou le rôle du détective en tant que lecteur de substitution – en vue, ou du moins avec pour effet, d'interroger les mystères de l'être et de la connaissance au-delà du simple artifice de l'intrigue policière. Les récits policiers métaphysiques mettent d'ailleurs volontiers en avant cette transcendance du questionnement par le biais de l'autoréflexivité, c'est-à-dire via la représentation allégorique des procédés de composition du texte. (Merivale and Sweeney 2; nous traduisons)<sup>2</sup>

Les pannes narratives apparaissent, dans ce contexte, comme autant d'éléments perturbateurs d'une enquête parsemée de trous épistémologiques et ontologiques mettant à nu les questions existentielles de l'enquêteur concernant son incapacité à produire une connaissance fiable ou une identité stable. La plupart du temps, les aventures du détective commencent par hasard et ne se résolvent que dans la destruction, l'explosion littéraire des personnages et indices qui auraient pu contribuer à un semblant de résolution. Les trois romans de Belletto et le roman de Jaenada abordés ici offrent peu de confort au lecteur qui doit se contenter de vagues explications, lesquelles n'éclairent en fait aucunement les pensées et comportements des protagonistes.

Le roman policier métaphysique se caractérise donc par la remise en question des stratégies narratives du genre policier traditionnel et sa prétention de pouvoir atteindre une quelconque vérité. On ne peut toutefois se contenter de dire qu'il détourne les codes d'un genre préétabli. Si plusieurs critiques (notamment

Merivale, Sweeney et Dechêne) sont remontés jusque Poe afin de dépoussiérer les origines de cette branche « métaphysique », c'est que Poe lui-même en avait déjà esquissé les bases. Ainsi, une nouvelle telle que « L'Homme des foules » (1840) offre un mystère qui « ne se laisse pas lire » (Poe 505), non en raison de ses caractéristiques narratives mais parce que son narrateur, convalescent et incertain, est incapable d'interpréter les agissements d'un vieil homme dont il est convaincu qu'il est « le génie du crime profond » (512). L'histoire ne propose pas de solution ; elle laisse le lecteur en suspens face à un enquêteur amateur qui ne possède pas encore l'assurance d'un Dupin, d'un Holmes, ou d'un Poirot et dont le rôle en vient à se confondre avec celui de victime, voire de criminel. En effet, on peut aisément inverser le sens de la poursuite des deux hommes dans les rues londoniennes. Si le narrateur apparaît d'abord comme le détective aux trousses d'un possible malfaiteur, il peut aussi être perçu comme un fou traquant sa victime. Ainsi, Edgar Alan Poe, avant même d'avoir écrit la fameuse trilogie de Dupin, qui allait poser les bases du genre policier traditionnel, envisageait déjà les faiblesses et impasses que pourraient rencontrer des personnages tels que *L'homme des foules* dans une mégalopole moderne.

Par ailleurs, l'œuvre poesque offre un terreau fertile à la métafiction et à l'intertextualité qui seront développées de manière exacerbée par les auteurs dits « postmodernes » tels que Borges, Beckett, Robbe-Grillet et Auster. Ce dernier en fera même la stratégie narrative de sa *Trilogie new-yorkaise* qui non seulement subvertit tous les codes mentionnés plus haut, mais ne cesse de mettre en abyme ses propres mécanismes d'écriture. Les détectives d'Auster sont le plus souvent des écrivains et des lecteurs avides de Poe, Hawthorne, Melville et de leurs émules. Ses personnages sont autant d'hommes<sup>3</sup> confus qui finissent par accepter le manque de sens inhérent à leur existence. Maîtres de la dérive et de l'écriture volatile, les questions qu'ils se posent ne sont pas métaphysiques au sens d'abord attribué aux enquêtes du Père Brown de Chesterton, mais elles le sont parce qu'elles s'appuient sur une conception du monde où l'arbitraire l'emporte sur la raison et le vide sur la construction factice. Il en va de même pour les personnages de Belletto et Jaenada.

Qui sont-ils?

Dans *Le Revenant*, Marc, 33 ans, est un guitariste en plein travail de deuil après le suicide de sa femme Isabel. Le couple vivait à Barcelone, lieu désormais insupportable pour le héros qui rentre à Lyon, sa ville natale, pour y retrouver son fils en pension chez une tante.

*Sur la terre comme au ciel* met en scène David Aurphet, un autre guitariste de 34 ans (et, pour l'anecdote, ancien camarade de conservatoire de Marc) qui vit aussi à Lyon et enseigne son instrument à une élève unique, Viviane Tombsthay, fille de Julia et Graham Tombsthay, famille dont le mystère contaminera vite sa propre existence.

Michel Soler, 36 ans, traverse, lui, *L'Enfer* d'un été lyonnais caniculaire. Pianiste, journaliste dans une revue musicale, il a écrit un livre sur *Les Fugues de Bach* dont il a ensuite détruit la plupart des exemplaires. Dépressif, Michel a deux projets : rencontrer Rainer von Gottardt, le pianiste de génie, interprète des fameuses fugues, et se suicider.

Enfin, Philippe Jaenada, héros de *La Grande à bouche molle*, est un détective privé de 35 ans, maladroit, amoureux des livres et des courses équestres, qui enquête sur une banale histoire d'adultère, du moins en apparence.

Ces quatre romans sont tous écrits à la première personne du singulier et pris en charge par des protagonistes-narrateurs qui se ressemblent. Des hommes dans la trentaine, embarqués par hasard et sans pouvoir s'y soustraire dans une aventure dangereuse qui les dépasse, où ils joueront autant le rôle d'enquêteur que de victime, voire de coupable.

Ces personnages rappellent l'agent spécial Wallas des *Gommes* de Robbe-Grillet<sup>4</sup>, œuvre emblématique du genre policier métaphysique. Dans chaque cas,

intervient un enquêteur, professionnel ou non, mais toujours incompetent, qui passe son temps à tourner en rond ou à foncer sur des autoroutes, « adoptant des rôles pour booster sa confiance en lui-même ou jouant des rôles qui lui sont suggérés par d'autres, agissant comme un suspect avant de l'être, excusant sa culpabilité avant de devenir coupable » (Ewert 185; nous traduisons)<sup>5</sup>. Wallas incarne probablement l'un des meilleurs exemples de détective-flâneur en littérature française. Il est présenté comme un « promeneur insolite » perdu dans « une ville labyrinthique » (Robbe-Grillet 50-51). D'abord convaincu de sa capacité à résoudre des affaires, il est vite contaminé par le scepticisme de son supérieur Fabius qui, lui, « a cessé de croire à l'existence d'une solution quelconque » (61). Au fur et à mesure que sa quête s'embourbe, Wallas voit se retourner contre lui les doutes des personnes qu'il interroge, au point que l'une d'entre elles, Mme Jean, émet la « réflexion [...] vertigineuse » qu'un « coupable » ne peut lui-même prendre la direction d'une investigation, sous peine de voir celle-ci ne jamais se résoudre (211). Bien sûr, l'affreux doute de ce témoin sera confirmé à la fin du récit lorsque Wallas tue Dupont en état de légitime défense suspecte puisque son adversaire n'a pas eu le temps de tirer. Les pistes supposées mener au dénouement du récit semblent en fait ramener à son début et au fameux cadavre que l'on trouve habituellement en première page. Les indices apparaissent non pas comme des preuves tangibles mais comme des gommes effaçant peu à peu le chemin ratiocinatif de l'enquêteur : coincé dans une boucle infernale, il se retrouve coupable du crime qu'il est censé élucider.

## **Hasard et indifférence**

Chez Belletto comme chez Jaenada, c'est le hasard, caractéristique du genre métaphysique, qui provoque la mise en mouvement initiale des personnages. Par exemple, en vue de se faire un peu d'argent, Marc, dans *Le Revenant*, accepte d'un étranger une mission qu'il estime lui-même caricaturale : « Piège bien connu [pense-t-il] : une mission anodine en apparence, et le héros, naïf, un homme comme tout le monde, pour avoir accepté de porter une valise sur trente mètres, se voit aussitôt traqué par la Maffia, le KGB et le Ku Klux Klan » (*Le*

*Revenant* 164). De même, dès le début de *Sur la terre comme au ciel*, David ressent « les vents de la fortune [lui souffler] en pleine figure » (*Sur la terre* 9). Il est convaincu que « [l]a vie a parfois l'ironie et la coïncidence lourdes... » (*Sur la terre* 75). Philippe, enfin, se retrouve accompagné d'une autostoppeuse en robe vert pomme. Lorsque celle-ci frappe à sa vitre dans une station-service, il est pris au dépourvu : « je ne sais pas pourquoi j'ai baissé la glace, je ne sais pas. Peut-être par crainte qu'elle donne un coup de poing dedans... Honnêtement, je ne sais pas » (Jaenada *La Grande* 41). Cette rencontre le détournera de son enquête initiale sur laquelle il n'aura plus le moindre contrôle. Au moment d'effectuer un aller-retour express pour New York, Philippe ressentira même une forme de bien-être en décidant de lâcher prise. Dans le feu de l'action, il préfère ne pas réfléchir : « Je peux me détendre et laisser au destin (ou au hasard – je ne connais rien à ces trucs-là) le soin de choisir pour moi » (*La Grande* 251).

Comme l'a montré Steven Alford à propos de l'œuvre d'Auster, le hasard est une notion qui entraîne une certaine vision du monde dépourvue de toute tautologie – à part peut-être sa propre affirmation « que rien n'est réel sauf le hasard » (Auster 15). L'aléa représente, pour ces auteurs, une des meilleures façons de rendre compte de l'expérience vécue. Il est aussi le miroir dans lequel se reflète l'absence d'emprise de l'être humain sur le monde. Si les personnages d'Auster tirent une leçon plutôt sinistre de leur manque d'autorité et de leur incompetence, ceux de Belletto et Jaenada tournent au contraire leur mal-être en dérision grâce à un humour noir et grinçant. Chez eux, le hasard devient une aubaine, une chance à saisir afin de lutter contre l'ennui, la dépression et une folie toujours latente. Bien sûr, le hasard laisse aussi la porte ouverte au délire et à l'absurde, mais toujours en suivant l'adage : « plus on est de fous, plus on rit ».

*Vie et mort de la jeune fille blonde* (2004) offre un autre exemple du rapport que les personnages de Jaenada entretiennent avec le hasard. Pour le narrateur de ce roman, il s'agit d'une force à laquelle il vaut mieux se soumettre, car elle représente un bonus par rapport au rien, au vide qui serait alors total et écrasant : « J'aime les coïncidences (sans doute parce que je ne crois en rien d'autre et

qu'il est tout de même agréable et rassurant de se rendre compte, de temps en temps, que nous ne sommes pas que des mouches perdues qui volent nerveusement en tous sens dans l'espace, sans raison, sans cohérence et sans espoir d'aboutir à quoi que ce soit – le hasard, c'est toujours ça de gagné sur le néant, sur le chaos du monde et l'inutilité de la vie) » (Jaenada *Vie* 74). Bien sûr, il ne faut pas se laisser abuser par ce flegme apparent : pour la plupart des enquêteurs de roman policier métaphysique, l'absence de maîtrise est plutôt synonyme d'angoisse, car elle reflète la dimension aléatoire de la réalité. S'ils doivent apprendre à accepter leur sort et à tirer le meilleur parti de la situation, chez Belletto et Jaenada aussi, les détectives sont conscients de la fragilité de leur microcosme et de l'absurdité d'une vie qui les laisse médusés, au bord de la rupture, voire de l'aliénation.

C'est une erreur téléphonique, « [f]aux numéro. Mauvais chiffres » (*L'Enfer* 38) qui déclenche les aventures du héros de *L'Enfer*, lequel prend le risque d'endosser l'identité que son interlocuteur lui prête. Ce début semble calqué sur celui de *Cité de verre* (1985) – premier volume de la trilogie d'Auster – dans lequel la quête de Daniel Quinn commence par ces mots : « C'est un faux numéro qui a tout déclenché, le téléphone sonnant trois fois au cœur de la nuit et la voix à l'autre bout demandant quelqu'un qu'il n'était pas ». Comme chez Belletto, le héros finit par adopter la nouvelle identité que le hasard lui a octroyée, concluant que sa décision sera toujours en proie aux forces du hasard.

Belletto et Auster auraient-ils saisi leur modèle chez Robbe-Grillet lui-même ? Le détective des *Gommes*, en effet, avait déjà été embrigadé dans une affaire cauchemardesque suite à « une erreur du même genre : il avait composé un mauvais numéro et aussitôt les événements [s'étaient] enchaînés » (Robbe-Grillet 213). Pour ces trois auteurs, l'erreur téléphonique semble incarner une forme de hasard pur qui sert d'élément déclencheur à leurs intrigues. À un chiffre près, l'interlocuteur devient tout autre. Une telle panne de communication ramène l'arbitraire au cœur de l'enquête policière. Il n'est plus question pour un détective extérieur et mandaté de venir résoudre un crime en amenant un coupable devant



la justice, mais bien pour un homme seul et déboussolé de ne pas sombrer, « ballotté à la surface écumante des événements... » (*Le Revenant* 364).

Les protagonistes de Belletto sont prédisposés à se soumettre à de tels aléas. Dépressifs, isolés, en deuil d'une existence révolue, ils semblent subir les événements auxquels ils sont confrontés avec une parfaite indifférence. Marc le constate lorsqu'il quitte Barcelone : « Les mornes quatre cents kilomètres qui restaient jusqu'à Lyon me font songer à une chute ou à une glissade au cours de laquelle on ferme les yeux, de peur, puis d'indifférence » (*Le Revenant* 20-21). David éprouve des sensations similaires : « J'aurais fermé mon esprit aux soucis de la vie, à la vie elle-même » (*Sur la terre* 248). De même, Michel ressent « une indifférence sans limites » (*L'Enfer* 26) dans la chaleur caniculaire de Lyon.

Tous connaissent une forme de « passivité paradoxale » (*Le Revenant* 122; *L'Enfer* 39), qui, alliée au hasard et contre toute attente, entraîne des actions concrètes souvent brutales (meurtre, fuite/voyage en voiture, nuits endiablées, etc.). Car ces « détectives », si peu assurés lorsqu'il s'agit d'affronter leur propre existence, font preuve d'une grande ténacité une fois pris dans le feu de l'action et malgré les pannes à répétition qui viennent entraver leur quête. Victimes du hasard, ils endosseront aussi le rôle de coupable en tuant (toujours en état de « légitime défense ») les différents criminels lancés à leurs trousses.

## **Pannes matérielles aux conséquences métaphysiques**

Happés dans un terrible engrenage, ces hommes semblent se heurter au monde inhospitalier qui les entoure, comme si les objets prenaient un malin plaisir à leur résister. Belletto comme Jaenada recourent souvent à la personnification ou à la comparaison (exagérées et humoristiques) pour insister sur la volonté apparente d'objets qui contrarient « exprès » leurs protagonistes.

Dans l'univers de Belletto, tout est inconfortable, fonctionne mal, tombe en panne inopinément. Pour ne donner que quelques exemples, on peut mentionner le rude canapé que Marc tente de revendre en quittant Barcelone : un « siège,

apparemment fabriqué avec des plaques de béton recouvertes d'un tissu rougeâtre d'une rare minceur » (*Le Revenant* 10). L'appartement de Michel, dans *L'Enfer*, rassemble à lui seul une foule d'objets défectueux : chasse d'eau boueuse, téléphones capricieux, aspirateurs inefficaces, réveil menaçant, machine à écrire « vétuste et détraquée » (*L'Enfer* 10). Notons aussi l'affiche de Bach qui semble se moquer de lui en se décollant à intervalles réguliers « avec un bruit d'explosion » (*L'Enfer* 12). Quant au « comportement » du frigo, il mérite d'être analysé plus en détail :

Je tirai la porte de mon réfrigérateur délabré. En ruine. Miracle, elle s'ouvrit. Le réfrigérateur contenait en tout et pour tout deux bières. J'en empoignai une. Le moteur de l'engin, accablé lui aussi par la chaleur, s'épuisait en un vacarme grasseyant et irrégulier de mauvais augure.

La rage impuissante de l'agonie.

Je pris mon élan, un véritable élan, pour refermer la porte à toute volée, comme si je voulais expédier tant de vieilleries hors des limites de la ville. Elle se ferma, se tint fermée, bravo. Pour fermer, c'était simple. Il fallait faire preuve, selon son tempérament ou l'humeur du moment, soit d'une délicatesse angélique – flooop, fermée –, soit d'une brutalité géologique, toute solution intermédiaire échouait sans remède. Il suffisait de le savoir. L'ouverture en revanche échappait à la prévision raisonnée. Pas de règle. Tout était possible. Une traction normale, ou anormalement faible ou forte, pouvait être efficace ou non : le refus total n'était pas à exclure. C'était le pire. On traînait alors le réfrigérateur par la poignée, à travers l'appartement comme une sale bête en arrachant l'électricité derrière et une partie du mur autour de la prise, rien à faire, la porte restait soudée au corps de l'objet. Mais dix minutes plus tard, un simple effleurement et elle s'ouvrait largement, franchement, avec un profond soupir, comme soulagée elle-même, ou encore, c'était possible, avec mille réticences, émettant un intolérable grincement aigu et ironique, prête semblait-il à se refermer d'un coup haineux.

Il arrivait même qu'elle s'ouvrît seule, sans raison, par bravade. Je la refermais alors d'une ruade dont la puissance déjà considérable était centuplée par un esprit de vengeance certain. (*L'Enfer* 13-14)

Les « sentiments » de ce frigo imprévisible reflètent ceux du héros, tantôt accablé et impuissant, tantôt plein de haine et de rage de vaincre. Ce passage offre ainsi un contraste intéressant avec l'apathie habituelle de Michel qui, tiré de sa torpeur, va révéler et tenter de dépasser ses propres dysfonctionnements internes pour offrir une forme de résistance face aux événements déclenchés par sa faute.

Le caractère hyperbolique<sup>6</sup> tant de l'écriture de Belletto que du comportement de son personnage participe également d'une autre dimension prépondérante des romans analysés ici : le grotesque. En effet, cet extrait relève de ce que Bakhtine a défini comme le « réalisme grotesque ». Ce mode artistique procède par « *rabaissement* », c'est-à-dire par « transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel » (Bakhtine 29). Et la force qui contribue à cette dégradation est le rire. Rire, pour Bakhtine, permet de « rabaisser » le sublime, non pas vers un néant abyssal qui n'aurait de valeur que destructive ou négative, mais bien aussi vers quelque chose de positif. En effet, le grotesque est ambivalent : « il est à la fois négation et affirmation. On précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectuent la conception et la nouvelle naissance » (30). Dans cet exemple, le grotesque tend à symboliser le tourment comique de Michel qui, proche de sa propre fin, fait aussi l'expérience d'un possible renouveau qui passe par le rabaissement et le rire, le matériel et le corporel symbolisant « le devenir, la croissance, l'inachèvement perpétuel de l'existence » (61-62)

Le grotesque atténue également les frontières entre catégories ontologiques. Ainsi, le combat mimétique entre Michel et le frigo génère de la confusion : tantôt l'homme et l'objet ne semblent plus former qu'un être hybride, tantôt ils se font face, telles deux « bêtes » prêtes à se livrer un combat sans merci. Cette scène se clôture par la « victoire » de l'homme ; elle symbolise la volonté de Michel de dompter son côté obscur, de recouvrer son humanité. On pense au personnage de *Bartleby*, scribe fameux de la nouvelle éponyme d'Herman Melville : dans les deux cas, les protagonistes évoluent au milieu d'un monde grotesque<sup>7</sup> où objets inanimés, plantes, animaux, et êtres humains se confondent, offrant des visions tantôt d'horreur et de dégoût, tantôt de franche bouffonnerie.

De façon plus générale, on constatera chez Belletto et Jaenada que le comportement des objets reflète souvent celui des personnages qui leur sont assimilés. C'est le cas de Fabienne, dans *La Grande à bouche molle*, qui, à cause de sa robe verte, est comparée à une « granny smith géante » (*La Grande*

41) et que Philippe surnomme son « boulet » (*La Grande* 41). Lui-même souffre d'avoir interprété le rôle d'un arbre dans un spectacle lorsqu'il était enfant. Les événements le pousseront, cependant, à quitter ce statut de figurant : « Il aura fallu un crime et un enlèvement sous mes yeux, ou presque, pour que je me débarrasse de mon écorce et que je secoue mes branches comme au sortir d'un long sommeil, mais il n'est jamais trop tard pour bien faire [...]. Malgré la frousse, je vais me mettre en marche, en piétinant mes feuilles mortes » (*La Grande* 101). La figure de l'homme-arbre fait disparaître la frontière entre l'humain et le végétal, une image qui est grotesque car elle « caractérise [un] phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir » (Bakhtine 33). La métaphore de Philippe perdant ses feuilles est annonciatrice de son rabaissement, lui-même porteur d'une valeur positive, tout comme le passage de l'hiver au printemps, cycle de la vie qui ne peut être conçu que comme un processus, sans véritable fin.

Une telle boucle entre évidemment en résonnance avec l'absence de résolution qui définit la plupart des histoires policières métaphysiques. Le grotesque apparaît comme un concept pertinent pour décrire l'ambivalence de ces quêtes qui rejettent toute forme de positivisme ou d'explication qui ne serait, de toute façon, qu'artifice, tour de passe-passe de l'auteur pour camoufler le manque de sens inhérent à la vie humaine.

Si les romans de Belletto et de Jaenada offrent un semblant de conclusion, si leurs personnages sont, à la fin de l'histoire, en route vers une fragile rédemption, ils doivent néanmoins accepter que certaines questions restent sans réponse. Cette prise de conscience relève de leur véritable quête, bien plus que la résolution de l'énigme à laquelle ils sont confrontés. Leur but n'est pas de résoudre un crime mais bien de retrouver une difficile stabilité identitaire, de colmater leurs doutes, de réparer leur propre existence. Dans cette perspective, personnification des objets et chosification/réification des personnages

soulignent à la fois l'emprise du hasard sur ces enquêteurs, jouets du destin, et leur capacité de tantôt s'y soumettre, tantôt y résister.

## Les voitures

En tête de liste des objets personnifiés trônent les voitures. Elles occupent une place centrale dans la vie d'enquêteurs qui ne cessent de bouger. Bien que fiables et robustes, elles sont pourtant toujours au bord de la panne. Ainsi Marc, arrivant à Lyon, est obligé de troquer sa vieille Fiat 128 « à bout de souffle » contre un autre « véhicule calamiteux [...] infiniment plus étonnant » (*Le Revenant* 22). C'est son ami Miguel, garagiste, qui lui déniché cette merveille :

- La voilà, dit Miguel. Evidemment, c'est pas un carrosse...

Nous restâmes muets quelques instants. Je croyais mes facultés d'étonnement émoussées à jamais depuis les malheurs qui m'avaient frappé, mais j'avoue que mes yeux s'arrondirent quand j'aperçus l'énormité avachie, multicolore et malodorante qui semblait s'être retirée là pour crever. Rien à voir, en effet, avec un carrosse. C'était une de ces ruines qu'on ne trouve ordinairement que sur les marchés aux puces, et dont les acheteurs les moins exigeants se détournent en crachant de dégoût et en marmonnant des chapelets d'injures à l'adresse du revendeur.

J'en fis le tour. Quelques indices ténus permettaient encore de déceler qu'il s'agissait bien à l'origine d'une 403 Peugeot [...]

- C'est le modèle de luxe, dit Miguel en bâillant. [...]

Ce disant, il tentait d'ouvrir la portière du conducteur, d'abord normalement, d'un mouvement du poignet, puis en tirant des deux mains, puis, de toutes ses forces, en prenant appui du pied droit sur la portière arrière. La portière finit par céder dans un hurlement de métal contrarié.

- Il faudra y mettre une goutte d'huile, dit-il. [...]

Je sortis du garage au volant de ma nouvelle acquisition. A part le bruit excessif du moteur, la direction flottante, le clignotant irrégulier et l'effort musculaire considérable qu'exigeait le maniement du levier de vitesses, le reste me parut normal.

La boîte à gants était coincée elle aussi. (*Le Revenant* 58-62)

Cette longue description multisensorielle (le véhicule est multicolore, malodorant et il produit un bruit excessif) illustre l'humour de l'auteur, empreint d'exagérations et de litotes (« ce n'est pas un carrosse ») et rappelle celle d'un certain frigo, dont la porte offrait une résistance similaire. La voiture se voit dotée d'une vie propre et d'un caractère bien trempé, préfigurant un leitmotiv dans

l'œuvre de Belletto : pour la plupart, ses héros conduisent des « occasions de douzième main » (*Sur la terre* 139). Ces véhicules semblent ainsi refléter la condition paradoxale de personnages malmenés par la vie, proches de la rupture, mais faisant néanmoins preuve d'une résistance à toute épreuve ou presque. Car en effet, si de tels tacots peuvent se montrer fiables, on ne s'étonnera pas qu'ils tombent aussi régulièrement en panne. Leurs caprices ponctuent l'intrigue, freinant ou accélérant le bon déroulement de l'enquête. La fameuse 403 Peugeot en est un bel exemple. Après de nombreux ennuis passagers, elle s'arrêtera définitivement à Rome, sans que son propriétaire lui en tienne rigueur, vu les nombreux services rendus auparavant et les liens presque fraternels qui les unissent :

Je pensai à ma vieille 403, qui m'avait abandonné au pire moment. Mais je n'éprouvais plus la moindre colère contre elle, plutôt une sorte de compassion dans le malheur commun, comme si elle pouvait souffrir de ce qui m'arrivait, comme si son moteur et non elle m'avait abandonné, son corps de ferraille, de caoutchouc et de gas-oil, qui l'aurait ainsi trahie elle-même. Souffrir, aussi, de notre séparation : la malheureuse allait être pillée, dépouillée, traînée dans une fourrière, puis dans une casse, où ses os seraient mis à nus et dispersés... (*Le Revenant* 275)

La perte de cette compagne de route représente un climax dans le parcours initiatique du détective qui, privé de sa carapace protectrice, n'échappera à la mort que de justesse. Arrivé au terme de sa quête, Marc éprouvera alors une sorte de renaissance sur les routes italiennes, symbolisée par une puissante Alpha Romeo GTV rouge (*Le Revenant* 300) fraîchement louée. L'épiphanie n'est toutefois que de courte durée : Marc restera jusqu'au bout en proie au doute. À ses yeux, son aventure demeure « un puzzle sans dessin, sans motif, ne représentant rien, ne signifiant rien... » (*Le Revenant* 365).

Enfin, la personnification des voitures défectueuses est renforcée par le langage spécifique que Belletto leur confère : les onomatopées. Celles-ci, omniprésentes, pourraient être assimilées à des pannes textuelles dans la mesure où elles viennent rompre la fluidité du style par leur incongruité, leur inventivité même. Comparons le « brouououoummm » (173) du moteur et le « craaaaaaac » (195)

des vitesses émis par la Lancia Thema dans *L'Enfer* au « mlatchiriblaaaclac » (10) du radiocassette de la Toyota Celica dans *Sur la terre comme au ciel*, aux « paf paf », « breloui breloui » et autres « prokh prokh prokh » de la Fiat 128 (12), dans *Le Revenant*, bientôt remplacée par la fameuse 403 tout aussi loquace : « Grrrrr ! Bouillabling ! BLAOUUM PAF-PAF ! BEUEUEUEU ! [Tel est l'] ahurissant vacarme de type digestif auquel elle s'abandonna sans réticence quand je coupai le moteur » (*Le Revenant* 204).

Ajoutons toutefois que les voitures ne sont pas les seuls objets utilitaires à acquérir un langage chez Belletto. Le magnétoscope, par exemple, dans *Sur la terre comme au ciel*, s'arrête dans un « *Clac ratapaclac* » sonore (103), quand le canapé trop mou émet un « vialouiouchchch » lorsqu'on s'y assied et un « *Fouououou* » ou encore un « tchiiiouououfflfl » lorsqu'on en sort (153, 245). On peut aussi mentionner le « *Clonk ! tuiiiiiii* » (249) d'un téléphone qu'on raccroche, ou le « *Clac blam, blichouiouclac, blam blam* » du vent contre les vitres (*Le Revenant* 10). Au-delà de la rupture textuelle, ces onomatopées renforcent la personnification d'ustensiles qui soliloquent en permanence, compensant la solitude du narrateur, seul capable de les entendre. Elles font écho à ses propres ruminations.

Si les objets sont dotés d'un langage, certains personnages, au contraire, en sont dépourvus. Citons deux exemples emblématiques : la mère adoptive de Michel dans *L'Enfer* tout d'abord. Cette grosse dame passionnée de cuisine a perdu l'usage de la parole sans raison apparente et ne s'exprime plus que par une « bouillie de syllabes » entrecoupée de noms de plats : « brida mada dama bilo, buri buro alalavalamala moumououou vri pulinou pain de campagne gr gr gustafouchlo lolo gueu gratin de nouilles » (21) et ainsi de suite. Ce langage apporte une nouvelle dimension grotesque car il génère à la fois un effet comique et déroutant, voire dégoutant. La mère, attachante dans sa gloutonnerie, n'en est pas moins monstrueuse. Ses tirades mettent l'accent sur ce qui entre dans son corps ou ce qui en sort, faisant ainsi écho à l'œuvre de Rabelais, associée au réalisme grotesque par Bakhtine en raison du rôle prépondérant que le matériel

et le corporel y jouent. La mère de Michel est grotesque en ce qu'elle n'est qu'un corps énorme dont l'unique but est de manger et de boire, se tuant presque « par excès de nourriture » (*L'Enfer* 21).

Dans *Sur la terre comme au ciel*, c'est le personnage de Monsieur Lampéda, nouveau propriétaire de David, qui est victime d'aphasie :

M. Lampéda ne répondait jamais au téléphone parce qu'il était à peine capable de parler. Une maladie l'avait rendu gâteux et le faisait bafouiller. [...] J'eus le malheur de lui demander si son état l'obligeait à rester à la maison. « Pa u ou », claironna-t-il, « pas du tout », traduisit sa femme, et il se lança dans le récit d'une promenade qu'ils avaient faite la veille en voiture, une vieille Frégate Simca, récit auquel je ne compris strictement rien sinon, grâce à Madame Lampéda, que la voiture était tombée en panne et que la panne se manifestait par des paf ! émis par le moteur à intervalles réguliers. Or, Monsieur Lampéda découvrit qu'il parvenait sans peine à prononcer ce petit mot, paf. Il en fut tout réjoui, se rabattit sur cette possibilité de communiquer et se mit à émailler son discours de paf ! de plus en plus fréquents et retentissants : « On ai ivé à la 'pagne, pè d'u fème et PAF ! ah, on ieux, PAF-PAF ! pa possib, PAF ! ye ouève apot, apot, capot ig ig et PAF ! PAF-PAF ! » Sa femme et moi sursautions à chaque instant comme si le quartier de la place Kléber subissait un bombardement serré. Elle comprit que nous n'en sortirions pas sans subterfuge et nous finîmes par échanger quelques paroles hâtives entre deux paf à propos de la location. (*Sur la terre* 95-96)

Dans ce passage, les propos du narrateur, dont le niveau de langue demeure de bonne facture, notamment grâce à l'emploi de phrases complexes et du passé simple, entrent en collision avec ceux de son interlocuteur auxquels, de son propre aveu, il ne comprend « strictement rien ». Ici, c'est la parole qui semble en panne, incapable de remplir sa fonction première de communication. Le recours aux onomatopées, à la troncation de mots et à l'altération de phonèmes crée un parler qui nécessite l'intervention d'un interprète pour être compris du narrateur. Mais il n'est pas le seul à se retrouver en difficulté. En effet, ce nouveau langage complique la tâche du lecteur lui-même, contraint de prononcer le texte à voix haute pour lui donner sens. Enfin, il est intéressant de noter que le langage chaotique de M. Lampéda sert à rapporter une panne de voiture. Cette histoire vient accroître, par une mise en abyme, le leitmotiv des véhicules défectueux.



## Conclusion

Les multiples problèmes de déchiffrement analysés plus haut reflètent et renforcent les tâtonnements de l'enquêteur dans son travail d'interprétation. Si le détective traditionnel est capable de restaurer un certain ordre et d'atteindre une conclusion d'autant plus satisfaisante pour le lecteur que celui-ci a l'impression d'y avoir contribué, les héros de Belletto et de Jaenada peinent, quant à eux, à produire de telles certitudes.

Pourtant, le rythme des récits, après avoir été ralenti par des pannes diverses et variées, s'accélère tout à coup grâce à des ellipses ou des coups de chance qui donnent l'impression de terminer l'intrigue policière de façon plutôt abrupte. Au nombre de ces *deus ex machina*, on trouve les explosions finales qui clôturent tant *Le Revenant* que *Sur la terre comme au ciel*, apportant une solution somme toute « facile » à l'aventure des héros. Mais, comme nous l'avons souligné, cette solution reste incomplète : les indices, partis en fumée, ne seront jamais déchiffrés, ni même identifiés.

Cette destruction finale apparaît comme une pirouette de l'auteur qui, peu soucieux de fournir des réponses précises aux questions soulevées par l'enquête, frustre peut-être le lecteur tout en lui indiquant que l'essentiel se trouve ailleurs : dans un processus de questionnement métaphysique qui ne peut avoir de fin. Tels les personnages de Poe, Robbe-Grillet ou Auster, nos détectives continueront donc de se « tortill[er] d'interrogations torturantes » (*L'Enfer* 189). Toutefois, le facteur chance présent dans les romans que nous venons d'évoquer et la table rase qui en découle parfois leur offrent certaines perspectives de réparation, la possibilité d'un « retour à la vie, *decrecendo* » (*Le Revenant* 379). Pour de tels enquêteurs, conscients de ne rien maîtriser, le changement pourra prendre la forme d'une nouvelle identité, d'un voyage, d'un projet d'écriture, pourvu qu'ils admettent leur ignorance et acceptent de lâcher prise. Quitte à se laisser emporter par le hasard, quitte à laisser « la voiture aller où elle [veut] » (*Sur la terre* 235).

## Ouvrages cités

Alford, Steven E. « Chance in Contemporary Narrative: The Example of Paul Auster. » *Lit: Literature Interpretation Theory* 11.1 (2000): 59-82.

Auster, Paul. *Trilogie new-yorkaise*. Trans. Pierre Furlan. Paris : Actes Sud, 1991.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trans. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.

Belletto, René. *L'Enfer*. Paris : P.O.L, 1986.

---. *Le Revenant*. 1981. Paris : P.O.L, 2006.

---. *Sur la terre comme au ciel*. 1982. Paris : P.O.L, 2006.

Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Malden and Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

Dechêne, Antoine. *Detective Fiction and the Problem of Knowledge: Perspectives on the Metacognitive Mystery Tale*. Basingstoke et New York: Palgrave MacMillan, 2018.

---. « Roman policier métaphysique et récit de l'échec. » *Pour un récit de l'échec/Per un racconto dello scacco*. Eds. Danielle Bajomée and Luciano Curreri. Cuneo : Nerosubianco, 2015. 76-81.

Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. 1992. Henri Mitterand. Paris: Armand Colin, 2006.

Ewert, Jeanne C. « "A Thousand Other Mysteries": Metaphysical Detection, Ontological Quests. » *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Eds. Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1999. 179-98.

Houppermans, Sjef. « Les Gomme : un roman policier poli et scié. » *Société Roman 20-50 Hors série*.6 (2010) : 97-110.

Jaenada, Philippe. *La Grande à bouche molle*. Paris : Julliard, 2001.

---. *Vie et mort de la jeune fille blonde*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2004.

Merivale, Patricia, and Susan Elizabeth Sweeney. « The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story. » *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*. Eds. Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1999. 1-24.

Poe, Edgar Allan. « L'Homme des foules. » *Contes-essais-poèmes*. Ed. Claude Richard. Paris: Robert Laffont, 1989. 505-512.

Robbe-Grillet, Alain. *Les Gommages*. Paris : Les Editions de minuit, 1953.

Sweeney, Susan Elizabeth. « Traces gothiques dans le roman policier métaphysique: la lumière dans *Vente à la criée du lot 49* de Pynchon et *Identification des schémas* de Gibson. » *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*. Eds. Antoine Dechêne and Michel Delville. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2016. 91-106.

## Notes

<sup>1</sup> Pour une analyse détaillée des origines du roman policier métaphysique, voir l'ouvrage collectif dirigé par Merivale et Sweeney (1999) ou encore la monographie de Dechêne (2018).

<sup>2</sup> « A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions – such as narrative closure and the detective role as surrogate reader – with the intention, or at least the effect, of asking questions about the mysteries of being and knowing which transcend the mere machination of the mystery plot. Metaphysical detective stories often emphasize this transcendence, moreover, by becoming self-reflexive (that is, by representing allegorically the text's own processes of composition) ».

<sup>3</sup> Sweeney propose une des premières études du rôle des femmes au sein du roman policier métaphysique dans son chapitre « Traces gothiques » (2016).

<sup>4</sup> Nous ne reviendrons pas ici sur l'intrigue, déjà largement discutée, des *Gommages*. Pour une étude de l'appartenance du roman au genre policier, voir notamment le chapitre d'Ewert (1999) ou encore l'article d'Houppermans (2010).

<sup>5</sup> « adopting roles for himself to boost his confidence or stepping into roles suggested for him by others, acting like a suspect before he is one, excusing his guilt before he becomes guilty ».

<sup>6</sup> Pour être tout à fait précis, Belletto a souvent recours à la figure de l'adynaton, c'est-à-dire à une forme d'hyperbole presque inconcevable de par son

accumulation irréaliste. Cuddon définit le terme comme suit: « A form of hyperbole which involves the magnification of an event by reference to the impossible » (10). Nous remarquons, par ailleurs, qu'une étude détaillée de l'hyperbole et de son rapport au grotesque reste encore à faire.

<sup>7</sup> Comme Bartleby dans son bureau, Michel vit dans un appartement ayant, pour seule vue, les briques de l'immeuble d'à côté : « J'allai me pencher à la fenêtre, pratiquement murée. On aurait pu atteindre le mur aveugle et lépreux d'en face avec un crayon neuf » (*L'Enfer* 8).